

EL PEPLUM, ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD: LA ILÍADA Y LA GUERRA DE TROYA

Enrique Ramírez Guedes

Universidad de La Laguna

El llamado *Peplum*, es decir, el cine que trata sobre la Antigüedad, especialmente el cine de carácter épico sobre Grecia o Roma, que se inicia hacia finales de los 50 en Italia, se ha desarrollado tradicionalmente a caballo entre la Historia y la Mitología. Esto se hace particularmente evidente en los filmes que han versionado o trasladado el tema de la guerra de Troya a la pantalla, basándose principalmente, como es natural, en la *Ilíada* de Homero, y que son el objeto de estudio de este trabajo¹.

HISTORICIDAD DE LA *ILÍADA*

Aunque la *Ilíada* se escribió -en el siglo VIII a.C.-, alrededor de 400 años más tarde de los hechos que narra, suponemos que a partir de una larga tradición oral, hay datos que nos permiten ser concluyentes sobre ciertos aspectos, el primero de los cuales nos indica que Troya no fue fruto de la invención de un escritor, sino que existió en realidad y que hubo una guerra que acabó con su incendio y destrucción. Ya hace más de cuarenta años, Carl Blegen aseguraba que en base al «estado actual de nuestro conocimiento no puede dudarse por más tiempo que, en efecto, hubo una guerra histórica en Troya. Donde una coalición de aqueos o micénicos, bajo el mando supremo de un rey cuya autoridad se reconocía, luchó contra la población de Troya y sus aliados»². Los materiales tradicionales de la épica griega provienen de la Edad Heroica, situada por Hesíodo entre la Edad del Bronce y la Edad del Hierro. Nos dice, en *Los trabajos y los días* (162-5)³, que los héroes de esta época lucharon en Tebas y Troya, y ambos acontecimientos pueden datarse en la segunda mitad del siglo XIII a.C. Si las hazañas de los héroes de Hesíodo tienen que relacionarse con estos sucesos, la Edad Heroica tal como los griegos la concebían coincidirá con el período en que el poder micénico había alcanzado su auge y empezaba a declinar. Esto resulta reforzado por el hecho de que todos los héroes homéricos tienen un trasfondo micénico: su procedencia corresponde perfectamente a núcleos y ciudades que tuvieron importancia en la

época micénica y no en periodos posteriores, por lo que no hubiesen podido acometer una contienda como la narrada por Homero. Actualmente, toman cuerpo las hipótesis que señalan que la Ilión del relato homérico es la Troya VIIa, el mayor asentamiento de esos restos, cuyos muros presentan la huella del fuego; y hoy sabemos que el acontecimiento relatado en el poema tuvo lugar entre 1250 y 1180 a.C., según testifican los vestigios encontrados en la colina de Hissarlik (Turquía).

La mayoría de estudiosos sitúan la *Iliada* y *Odisea* en el siglo VIII a.C., por lo que existe un lapso de cuatrocientos años aproximadamente respecto a los hechos que se narran. La civilización micénica decayó hacia 1200 a.C. en adelante, y ya estaba virtualmente extinta sobre 1100 a.C. La escritura desapareció y Grecia entró en una Edad Oscura, a pesar de lo cual mantuvo continuidad de lenguaje y culto. Y los recuerdos de ese pasado heroico fueron transmitidos en leyendas. Así, podríamos conjeturar que las principales empresas militares de la época quedaron plasmadas en canciones en el mismo momento y que los relatos acerca de los héroes que lucharon en esas guerras se incorporaban a la tradición oral. De modo que la tradición representada por los poemas homéricos es compuesta con algunos elementos que datan del periodo de la guerra de Troya y aún más atrás en la época micénica, algunos procedentes de la Edad Oscura y finalmente algunos elementos que reflejan la vida en la época de Homero⁴.

LA EPOPEYA HOMÉRICA Y EL CINE

Admitida la historicidad del relato homérico, nos encontramos, por tanto, con una época –a caballo entre la Edad del Bronce medio y el Bronce final, en el siglo XIII a.C.- y unas culturas determinadas –la micénica y la troyana, ésta relacionada con la hitita- que deberían ser las reproducidas por el cine que aborda el conflicto troyano; es decir, estas películas deberían reflejar una arquitectura, unas costumbres, unas armas, un arte, una cultura material y unos caracteres humanos que se correspondan con la realidad histórica que intenta recrear, y que son recogidas de forma bastante rigurosa por Homero en su poema.

Pero, ¿hasta qué punto este cine es respetuoso con la Historia?, ¿qué fuentes usan los directores, guionistas y directores artístico para realizar estas películas?, ¿respetan las películas las fuentes o alteran a su conveniencia el argumento para adaptarlo a sus necesidades comerciales?, ¿intentan ser fieles a la realidad que narran buscando fuentes iconográficas de la época y documentándose sobre qué arquitectura, qué armas o qué vestimentas utilizar?

En estas páginas estudiaremos, de forma necesariamente precipitada, a través del análisis textual e iconográfico las películas más representativas sobre el tema en cuestión, y deslindaremos el terreno de la Historia, el del mito y el de la invención cinematográfica. Señalaremos las fuentes utilizadas, tanto literarias como iconográficas –incluyendo las cinematográficas-, la fidelidad a las mismas

y la adecuación del atrezzo, decorados, etc. a la realidad de la época en que se desarrolla la narración.

¿HABLAMOS DEL MISMO POEMA?

Por lo que concierne a los textos, hay que señalar que salvo *L'ira di Achille* (Mario Girolami, Italia. 1962), que respeta escrupulosamente en su mayor parte el texto de Homero, todas las películas traicionan en mayor o menor medida su pretendida fuente, la *Iliada*. Esto es natural dada las escasas posibilidades comerciales que ofrece el final de la obra de Homero, que propone un desenlace «nada cinematográfico» a un cine con vocación épica y sin más pretensiones que las de entretener y obtener los mayores beneficios posibles en taquilla. De ahí que aunque todas digan basarse en la *Iliada*, realmente tienen un mayor fundamento en los recuerdos de Ulises relatados en la *Odisea*, o en la *Eneida* de Virgilio, ya que sin excepción incorporan elementos que corresponden a estas últimas obras: la muerte de Aquiles, el famoso caballo de madera, la toma y destrucción de Troya por los aqueos, etc., y que, como es sabido, no aparecen en la epopeya iliaca. En este sentido es bastante ilustrativo que *La guerra di Troia* (Giorgio Ferroni, Italia-Francia. 1961) comienza en el momento en que Aquiles arrastra el cadáver de Héctor, es decir, justo en el canto XXII de los veinticuatro, poco antes del final de la obra de Homero, siendo esto, además, su único punto en común con el relato original.

Según la obra, el asedio de los aqueos –principal denominación, junto con *argivos* y *dánaos*, con que la *Iliada* designa a los invasores- duró diez años, aunque probablemente los sitiadores –a los que Homero nunca llama *griegos*- no mantuvieran el asedio durante todo ese tiempo y lo alternaran con saqueos a las ciudades aliadas de los troyanos, en una de las cuales debió producirse la captura de Criseida por Agamenón y Briseida por Aquiles como botín de guerra, y que a la postre dará lugar a la «cólera de Aquiles» al apropiarse Agamenón de Briseida, y que no todas las películas respetan⁵. Pero esos diez años se comprimen notablemente en las distintas cintas, que parecen desarrollar una historia de unas pocas semanas o incluso días. En una película tan pretendidamente realista y fiel como *Troya* (Wolfgang Petersen, USA, 2004), la veintena de años transcurridos entre el rapto de Helena y el desenlace final de la guerra⁶ quedan reducidos a semanas. Ni tan siquiera da la sensación de consumirse los cincuenta y un días del décimo año de la contienda del texto original.

Varias de estas películas tratan de ser más fieles al posible origen histórico de la contienda que al texto homérico, y eliminan todo rastro de la mitología y sus elementos sobrenaturales para ofrecer una lectura realista del conflicto basada en los posibles intereses económicos y en la ambición de poder de Agamenón. Esto es algo que está implícito a lo largo de toda la película de Petersen y que se pone

de manifiesto en la de Wise a través de los comentarios oportunos de Helena: «Los reyes de Grecia están considerando una guerra con Troya» o de la significativa salutación de Ulises, a los demás reyes griegos: «Os saludo, amigos piratas», en clara alusión al afán usurpador que los impulsa.

Resulta lógico pensar que la guerra tendría como motivo la lucha por el control comercial del Egeo y, en particular, del Helesponto, en cuya entrada se encontraba la ciudad de Troya, por lo que es comprensible una revisión en este sentido, pero no se entiende la necesidad que tienen estos films de respetar aspectos como el del talón de Aquiles, ya que en su afán verista prescinden en todo momento de las referencias sobrenaturales. Así vemos cómo en *Helena de Troya* Aquiles se golpea en la cabeza al caer del carro tras ser alcanzado en su talón por la flecha de Paris, o en *Troy*, el héroe aqueo es herido en su talón por una flecha lanzada por el príncipe troyano, que luego le remata acribillándole con sus dardos. En ambos casos se respeta el mito de la invulnerabilidad de Aquiles —que curiosamente no es citada en la *Ilíada*— al tiempo que se presenta al público no informado una muerte plausible.

L'ira di Achille, película menospreciada, semidesconocida y nunca estrenada en España, es realmente la única versión de la *Ilíada* que se mantiene fiel a Homero, comenzando con el saqueo y el rapto de Criseida y Briseida y acabando como el poema con la entrega a Príamo del cadáver de Héctor por Aquiles. Y, aunque prescinde de lo concerniente al Olimpo y de la *Teomaquia* de los cantos XX y XXI⁷, conserva los aspectos sobrenaturales que suceden en la Tierra, desde el diálogo entre Apolo y Crises, a consecuencia de lo cual el dios castiga a los aqueos con una suerte de peste, hasta las apariciones de una fantasmal Tetis escuchando los ruegos de su hijo o Atenea conteniendo a Aquiles cuando Agamenón le arrebató a Briseida. Incluso se nos brinda la visión de la fragua de Hefesto mientras fabrica las nuevas armas para Aquiles.

Es tolerable, hasta aconsejable, para dotar a las películas de efectos dramáticos que le otorguen mayor interés e intensidad que los directores y guionistas se tomen algunas licencias sobre el texto en el que se basan e introduzcan aquellos cambios que convengan a sus fines. Ejemplos como el de silenciar que en la *Ilíada* Aquiles permite a Patroclo vestir sus armas (*Il.* XVI, 64-69) para que el público no familiarizado con la relación amorosa que existía entre ambos viera como normal que Aquiles se doliera de forma dramática ante la muerte de su amigo. Del mismo modo es comprensible que se no se traslade a la pantalla la poco honrosa gesta de Héctor de matar a un Patroclo que ya estaba herido (*Il.* XVI, 818 y ss.), o que Aquiles mate a Héctor de un lanzazo en el cuello sin que hubiera lucha cuerpo a cuerpo (*Il.* XXII, 323 y ss.).

Pero existen otros aspectos en los que se traiciona no sólo la letra, sino también el espíritu de la obra homérica, como el caprichoso uso que hacen estas cintas de los principales personajes, de la personalidad que tienen asignada e

incluso del rol que desempeñan en la epopeya. Así, en *Helen of Troy* Héctor, quizá de las mejores aportaciones de *Troy*, resulta aquí un personaje un tanto simplón, sin mucho carácter y nula iniciativa, más preocupado por los juegos y las luchas deportivas que por la seguridad y preservación de Troya, mientras que Polidoro, hermano suyo, que apenas resulta relevante en la *Iliada*, tiene bastante más protagonismo. También cobra un mayor protagonismo el personaje de Eneas, amigo íntimo de un Paris valeroso, esforzado defensor de su pueblo, que había raptado a Helena de forma accidental, que es el protagonista. Si en esta película Paris es retratado con las características que en Homero luciría Héctor, en *La guerra di Troia* es descrito como un personaje amanerado y pusilánime, cruel y cobarde, auténtica caricatura del personaje original, que sí es mucho más parecido al interpretado por Orlando Bloom en *Troy*. Un dato curioso en la película de Ferroni es la designación absolutamente caprichosa de Eneas como personaje principal y protagonista, todo lo contrario que en la estadounidense *Troy*, en la que Eneas aparece al final y de forma precipitada como un muchacho temeroso que huye de la furia aquea.

Si arbitrario y no demasiado justificable desde el punto de vista de la necesidad de introducir elementos más o menos dramáticos en sus películas es este juego de intercambio de personalidades y roles respecto al original, no lo es menos la elección de los enfrentamientos entre los principales héroes de la epopeya que podemos ver en las distintas películas. En *Helen of Troy*, es Paris quien mata a Patroclo y no Héctor, quien es muerto, como corresponde, por Aquiles, que a su vez es muerto por Paris desde la muralla mientras arrastra el cuerpo de su hermano, cosa que en la *Iliada* sucederá más tarde. Finalmente se enfrentan Paris y Menelao cuando aquél huía con Helena; muriendo Paris por la espalda. Algo similar ocurre en *La guerra di Troia*, en la que es Menelao, y no Filoctetes como en la epopeya, el que da muerte a Paris. Sin embargo Paris corre una suerte totalmente distinta en *Troy*, en la que sobrevive a la caída de Troya.

Sorprende que éste último film, que trata de ser respetuoso, como veremos, con los aspectos iconográficos y materiales de la historia narrada por Homero, sin embargo tergiversar y cambiar caprichosamente la narración y su desenlace. Quizá para contentar a los entendidos o tal vez para señalar su «fidelidad» y legitimarse, la película nos obsequia con una frase homérica, aunque cambiada de lugar y de momento, dicha por Agamenón en referencia a Aquiles: «de todos los reyes amados por los dioses, es el que más odio»⁸, o nos muestra más tarde a Paris subido en un carro con una piel de leopardo como hace en la *Iliada* (3, 15-32). Pero la esperanza de ver una versión seria de la *Iliada* que incluyera el relato de la caída de Troya narrado en la *Odisea* u otras obras posteriores se desvanece con el desarrollo de la acción, finalizando no sólo con la huída de Paris y Helena —quien regresa con Menelao a Esparta en la *Iliada*—, sino errores como la muerte de Menelao a manos de Héctor, personaje aquél que sí sobrevive a la contienda.

O la manipulación maniquea de la muerte de Príamo, cambiando a su ejecutor Neoptolemo –hijo de Aquiles– por el cruel Agamenón, quien, a pesar de sobrevivir en el ciclo troyano y ser muerto por su esposa Clitemnestra en Micenas, es muerto en esta cinta nada menos que por Briseida. En cualquier caso no queda claro si esta serie de diferencias con el texto de Homero se debe a una decisión voluntaria en base a la obtención de determinados efectos dramáticos o narrativos, o simplemente a un preocupante desconocimiento de las fuentes originales y a al manejo de versiones reducidas o a un conocimiento enciclopédico de los temas.

¿QUÉ GUERRA? ¿QUÉ TROYA? ¿QUÉ ÉPOCA?

El cine debe mantener un cierto equilibrio, muchas veces delicado, entre lo que corresponde a la verdad histórica y lo que le dará el efecto dramático deseado. La «autenticidad histórica» necesita de un escenario arquitectónico que refleje verdaderamente el periodo recreado. Una película localizada temporalmente en «la Edad de Bronce griega no puede contar con pinturas lineales de vasijas en las paredes, que corresponden al periodo clásico, pese a que ocurre así en muchos *peplum* italianos»⁹. Por el contrario, la eficacia dramática no requiere necesariamente un decorado arquitectónico acorde a la realidad temporal de la narración, sino que cree la atmósfera general idónea en la que se desarrolla la trama. Para conseguir conferir verosimilitud y veracidad a su film, un director y su director artístico deben estudiar y familiarizarse con la historia, la arquitectura, la vestimenta, las joyas, los útiles, las costumbres y las armas del periodo que va a recrear. Para ello, «los directores artísticos de películas del mundo clásico pueden usar fuentes literarias y arqueológicas tanto primarias como secundarias, cuadros e interpretaciones de los maestros europeos o el consejo de sus colegas»¹⁰, incluso algunos han contado con académicos en el asesoramiento, aunque, dados los resultados, suponemos que en ocasiones se prescinde de sus recomendaciones en beneficio del presupuesto o del espectáculo.

Un ejemplo de la utilización de las fuentes arqueológicas para representar el mundo descrito por Homero es la que nos muestran los decorados que reproducen la arquitectura troyana y micénica en estas películas. Sin embargo, en prácticamente todos los casos se nos muestra, tanto para Esparta como para Troya, una arquitectura basada fundamentalmente en los restos de los palacios minoicos con sus columnas rojas troncocónicas, sin tener en cuenta que la arquitectura troyana posiblemente estuviera más emparentada con la hitita que con la cretense. En *Helena de Troya* se emplea una escenografía grandiosa, pero se incurre en los errores de presentarnos el palacio de Príamo como el de Cnosos en Creta en medio de una arquitectura absolutamente ecléctica, de colocar columnas dóricas –que se usan en Grecia a partir del s. VII a. C., esto es, 500 años más tarde– o en el dislate de incorporar la *puerta de los leones* de Micenas a las puertas Esceas troyanas

en un equivocado afán de utilizar elementos que le confieran la autenticidad histórica de la que hablábamos. La ambientación del palacio de Príamo se completa en el film de Wise con unas esculturas que corresponden a la etapa clásica griega. En *La caduta di Troia* los relieves murales «son más asirios que troyanos», y «la ambientación prescinde de pretensiones arqueológicas y mantiene una estética helenístico-romana»¹¹. Algo parecido ocurre con la fantasiosa escenografía de las películas de Manfred Noa y en la de Girolami, en la que eclecticismo de unas arquitecturas y la estética minoica de otras conforman una escenografía difícil de catalogar. En el título que cierra la serie por el momento, *Troy*, se cuidan algo más los detalles materiales, aunque sigue presentando parecidas características que las anteriores, cometiendo el error de trasladar *la puerta de los leones* micénica al salón del trono del palacio de Agamenón, y mezclando estilos: minoico, hitita, con reminiscencias asirias e incluso egipcias en las arquitecturas, esculturas y relieves.

Pero no es sólo en las escenografías donde este cine da muestras de un profundo desconocimiento de la realidad histórica que debía rodear los acontecimientos que narra. A pesar de que las escenas de batalla relatadas en la *Iliada* nos proporcionan una gran riqueza de detalles sobre el equipo de los héroes, la forma, materiales y uso de las armas, su vestimenta, etc., los filmes a los que nos referimos, de forma mayoritaria, hacen caso omiso a los datos aportados en el texto.



Decoración minoica en el palacio troyano de Príamo (izda.) con las columnas rojas troncocónicas a imitación del palacio cretense de Cnosos (dcha.)

La panoplia completa del guerrero homérico se establece en un pasaje que se repite, con variaciones, cuatro veces cuando los héroes principales se arman para la batalla. El equipo que se menciona está compuesto por grebas, corselete, espada, escudo, yelmo y lanzas. En el canto II (330-40), Homero describe las armas de Paris para el combate con Menelao: grebas ajustadas con «argénteas tobilleras», espada de bronce «tachonada con clavos de plata» al hombro, un «alto y com-

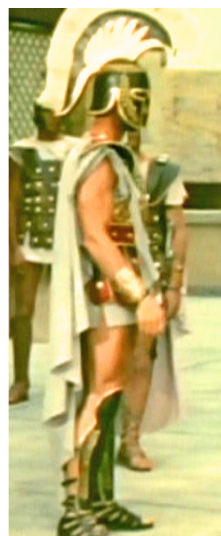
pacto escudo», la lanza y «sobre la cabeza» un «morrión provisto de crines». La espada y el escudo son suspendidos de los hombros con correas. La variante de tomar dos lanzas en vez de una sola, refleja un cambio en los métodos de lucha que data de principios de la Edad del Hierro. La lanza simple de acometida era el arma ofensiva por excelencia en el periodo micénico¹².

Lo primero que salta a la vista en estas películas es la abundancia de metales diferentes, especialmente hierro, con los que están elaboradas las armas defensivas y de ataque de nuestros protagonistas. En los poemas homéricos, el bronce es el material corriente para las armas ofensivas, lo cual es habitual en la cultura micénica. Ninguna punta de lanza ni espada se dice que sea de un material distinto al bronce. Los yelmos, panoplias, escudos y corazas son de bronce, cuando no de lino, piel u otro material, pero nunca de hierro. La Edad del Hierro llegó a Grecia bastante después de la desaparición de la civilización micénica. El cambio del bronce al hierro empezó a tomar impulso hacia mediados del siglo XI. El hierro era usado para el adorno personal, lo que indica que era visto como un metal precioso, cosa que certifican documentos hititas y egipcios de finales de la Edad del Bronce, por lo que sería muy extraño que se usara en la fabricación de armas. Además en esta época la tecnología del hierro no había sido introducida todavía en el Egeo. «Los micénicos eran hábiles artesanos del bronce, pero no existen indicios de que hubiesen experimentado nunca con la fabricación del hierro»¹³. Sólo hay un ejemplo en que se especifica que el hierro es la materia de un arma concreta, la clava de hierro de Ereutalión¹⁴.

En las excavaciones de Micenas se han encontrado objetos datados entre 1570 y 1200 a.C. como máscaras, joyas, sellos, marfiles, pinturas y cerámicas, además de numerosas armas de bronce entre las que podríamos destacar puñales embutidos de oro, plata y níquel. «En general la técnica de embutido de metales en piezas y utensilios de bronce está documentada sólo en época micénica»¹⁵. A pesar de que Homero nos habla en varias ocasiones del tipo de espada utilizada por ambos bandos, como por ejemplo en el caso de Agamenón «... y se colgó la espada tachonada de clavos de plata»¹⁶ en ninguna de los films revisados aparecen armas de este tipo. Mayoritariamente utilizan la espada corta de hierro usada por las legiones romanas, y no las espadas de bronce más largas y estilizadas, salvo en *Troy*, donde se han cuidado más este tipo de detalles, y en la que se utilizan espadas y puñales con la apariencia de las armas de bronce encontradas hasta el momento, pero nada que se asemeje a la «espada tachonada de clavos de plata», aunque sí tiene en cuenta que los héroes homéricos colgaban sus espadas de de sus hombros y no de sus cinturas, como suele ocurrir en el resto de las películas.

Igual de novedoso fue ver por primera vez en estos films a los aqueos, especialmente Aquiles, colgarse el escudo en la espalda, demostrando que Petersen entre su documentación debía contar con una reproducción del Vaso de los guerreros de Micenas, en el que se aprecia la formación de los guerreros perfec-

tamente pertrechados y con sus escudos de media luna a la espalda. También mantiene su proximidad a Homero esta cinta en la diversidad de tipologías que presenta en los escudos. Así vemos el escudo de tipo arcaico, de piel de buey tan grande como para cubrir a un hombre de pies a cabeza, que podía tomar forma rectangular -escudo de torre, que aparece en un fresco de Acrotiri-, a veces con el borde superior curvo, aunque más a menudo adquiere forma de ocho –como los que han aparecido en frescos de Cnosos- y que se colgaba al hombro izquierdo por una correa (*telamon*). También uno más pequeño y manejable, de forma redonda o de dipylon y que también se colgaba del hombro permitiendo tener las manos libres.



Hoplita del siglo V a.C., guerreros micénicos de la época de la guerra de Troya y prototipo del héroe filmico, mucho más cercano al hoplita, por no decir a un soldado romano, que a los guerreros micénicos

En el resto de las películas se mezclan también distintos tipos, aunque lo más abundante sean los redondos y metálicos, no de piel como debían ser. Así en *Helen of Troy* los griegos usan escudos redondos y los troyanos de media luna –escudo típicamente micénico como ya hemos visto-, mientras que en *La guerra di Troia* los escudos troyanos son redondos o de dipylon, mientras que los griegos son redondos.

Si, por lo que hemos visto, las fuentes en las que se han basado para las espadas eran fundamentalmente de representaciones de armas romanas, y los escudos, aunque se aproximan en la forma, difieren en los materiales, los yelmos presentan tanta diversidad como inexactitud. En general los yelmos utilizados son metálicos, pero no de bronce, empenachados de rojo, negro o bicolor, al estilo de

los hoplitas del s. V, aunque podemos ver también gorros frigios –como los que llevan los arqueros jespartanos! en el film de Robert Wise y los arqueros frigios aliados de los troyanos en el de Ferroni-, cilíndricos, troncocónicos –más apropiados, como en *L'ira de Achille-* y, sobre todo, el casco corintio –que protege también la nariz y los carrillos-, imprescindible en este tipo de películas, que tiene su fuente en las cerámicas de época clásica, y que fue usado en la Grecia arcaica y clásica, es decir, siglos más tarde que la contienda troyana. Sin embargo tampoco encontramos un casco descrito a la perfección por Homero cuando Ulises se «colocó en su cabeza un yelmo hecho con piel de buey; en el interior estaba hecho de correas muy estiradas y por fuera, colmillos de jabalí de blancos dientes corrían en direcciones contrarias, colocados cuidadosamente y entre ellos estaba colocado un casquete de fieltro»¹⁷. Las placas perforadas de colmillos de jabalí que se han encontrado en muchos lugares de la Grecia continental son aceptadas como restos de los yelmos de tipo del descrito por Homero, y que puede verse en las cabezas de marfil de Micenas. Aparte de los colmillos, los demás materiales de tales yelmos eran perecederos y ningún ejemplar pudo haber sobrevivido intacto hasta la época de Homero, por lo que éste sólo pudo conocerlos por la tradición oral o por tales cabezas micénicas.

Otro elemento que presenta diferencias en las películas respecto a lo que debió ser históricamente son las armaduras y corazas que presentan. En su mayoría están fabricadas de metal repujado al estilo de las que se lucían siglos después. Por ejemplo, la armadura que lleva Aquiles en un vaso ático del siglo VI que representa al héroe dando muerte a Penteseila sirvió de modelo para la armadura de Paris en *Helena de Troya* de Robert Wise. Es cierto que Homero nos habla de corazas de bronce en varias ocasiones –aqueos de «bronceínas túnicas»¹⁸ o «cubiertos de rutilante bronce»¹⁹, pero probablemente se refería sólo a los príncipes aqueos y no a la generalidad que no se podría permitir ese lujo, y también resulta esclarecedor que Áyax de Locres, uno de los personajes importantes del bando micénico, vista coraza de lino²⁰.

El último aditamento del equipo del guerrero micénico y troyano son las grebas. En todas las cintas se aprecian grebas metálicas, doradas o plateadas, en ambos bandos, como señaló Homero al describir los ritos de preparación para el combate. Las evidencias de grebas en el periodo micénico, son corrientes en el siglo XIII, especialmente en vasos de Micenas. La introducción está asociada posiblemente a un cambio del tipo de escudo, desde el de tamaño grande, igual al cuerpo del guerrero, que tapaba al soldado de la cabeza a los pies y protegía las espinillas, al escudo redondo y más pequeño, lo que hizo deseable alguna clase de protección para las piernas. Se conocen actualmente ejemplares de grebas micénicas de bronce (Dendra y Enkomi en Chipre). Estos hallazgos refuerzan la creencia de que los jefes aqueos llevaban grebas de metal, pero la tropa debe de haber tenido grebas de materiales menos duraderos²¹, al contrario de lo que

se aprecia en estos films, salvo en *Troy*, en el que vemos grebas de piel y otros materiales más acordes a los de los soldados del Bronce final.

En la *Ilíada* todos los héroes notables de ambos bandos llevan carros a la batalla, pero el enfrentamiento entre carros es muy raro. Normalmente los héroes llegan a la batalla en carro, pero se desmontan para luchar a pie. Además el conductor no solía ser el propio guerrero, aunque en vasos micénicos de fecha próxima a la guerra de Troya, guerreros armados con escudos y lanzas son representados conduciendo carros. El cuerpo del carro micénico era muy ligero y consistía en una estructura de madera curva recubierta con piel de buey o cestería. El suelo del carro estaba hecho posiblemente con correas bien trenzadas. Todas estas características aparecen en Homero. Y aunque el poeta conoce los carros de carreras de cuatro caballos, en las escenas de lucha habla siempre de carros de dos caballos. Es esta una de las asignaturas pendientes de los *peplum* que tratamos, la reiteración de enfrentamientos entre carros y desde los carros, no siempre de dos caballos, por cierto. En alguna ocasión vemos algo más parecido a una cuadriga romana que a un carro de guerra de la Edad del Bronce. Pero no es esta la inexactitud más grave, pues lo que vemos en casi la totalidad de las cintas es la existencia de una auténtica caballería por ambos lados. Es cierto que en alguna ocasión Homero nos hace pensar en que un guerrero monta un caballo, pero nunca nos relata cargas de caballería ni tan siquiera habla de grupos de guerreros a caballo.

Parecidas objeciones se podría poner a las licencias en las que cae la *Helena* de Wise, en la que los aqueos construyen torres de asalto y usan arietes para asaltar la ciudadela troyana. Es curioso cómo en los espacios publicitarios de esta superproducción se vanaglorian de la labor arqueológica llevada a cabo por el equipo artístico para, por ejemplo, construir los barcos aqueos basándose en el barco representado en una cerámica del s. V, nada menos que un barco siete siglos más moderno que las naves de Agamenón. Tan anacrónico modelo éste como la estética usada en la película de Manfred Noa en la «que los vestidos de Helena son una mezcla de Gustav Klimt y el incipiente *art déco*»²².

«Si una película no da muestras de una minuciosa documentación histórica, lo más probable es que los aspectos dramáticos se hayan abordado con el mismo descuido»²³. Es cierto, como reconocimos antes, que a veces un director rehúye a propósito una realidad histórica, ya sea por eficacia dramática o para complacer a un público mal informado, y que son muy pocos los casos en los que la autenticidad al pie de la letra resulta posible o incluso deseable²⁴. Pero en el caso que nos ocupa mantener una cierta fidelidad a los elementos que nos sitúan espacial, temporal y culturalmente, es decir, representar una Edad del Bronce micénica cercana a la realidad histórica, no habría supuesto quebranto alguno en la eficacia dramática de los films y sí habrían ganado en verosimilitud y credibilidad por parte de un público mejor informado y, por tanto, más exigente. Resulta significativo que sean, por ejemplo, precisamente aquellas armas mejor descritas

por Homero las que no aparezcan en estos films, y sí las que se han venido repitiendo erróneamente una película tras otra por utilizar, probablemente, fuentes inadecuadas. Ante un hecho así cabría plantearse si realmente los responsables de esto han leído a Homero o se han guiado por las ya mencionadas versiones reducidas que excluyen los pasajes a los que nos referimos, o lo que es peor aún, como ocurre muchas veces, sus fuentes son las películas anteriores y con ello reproducen y perpetúan sus mismos errores.

A lo largo de estas páginas hemos hecho un, como dijimos antes, necesariamente rápido recorrido analítico por las versiones de la *Iliada* para constatar finalmente cómo el cine ha tergiversado, con alguna excepción, tanto las fuentes literarias como los elementos visuales que determinan los aspectos caracterizadores de los hechos que narra, sacrificando la fidelidad histórica en favor del espectáculo que les garantice el éxito comercial, creando una falsa imagen de la *Iliada* que es la que prevalece en el imaginario popular.

NOTAS

- 1 *La caduta di Troia (La caída de Troya)*, D: Giovanni Pastrone, Italia. 1910; *Helena. Der Raub der Helena (La Iliada o el sitio de Troya. El rapto de Helena)* y *Helena. Der Untertang Trojas (La Iliada o el sitio de Troya. La caída de Troya)*, D: Manfred S. Noa, Alemania. 1924; *Helen of Troy (Helena de Troya)*, D: Robert Wise USA. 1955; *La guerra di Troia (La guerra de Troya)*, D: Giorgio Ferroni, Italia-Francia. 1961; *L'ira di Achille*, D: Mario Girolami, Italia. 1962 y *Troy (Troya)*, D: Wolfgang Petersen, USA. 2004. Sólo hemos tenido en cuenta las películas para cine que versionan la narración homérica, prescindiendo de las que tocan el tema de forma tangencial como *Il leone di Tebe [Elena, regina di Troia] (El león de Tebas)*, D: Giorgio Ferroni, Italia-Francia, 1964; así como de las parodias como *The Private Life of Helen of Troy (La vida privada de Helena de Troya)*, D: Alexander Korda, USA, 1928 o las versiones eróticas al estilo de *Elena sì, ma... di Troia*, D: Alfonso Brescia, Italia, 1973.
- 2 BLEGEN, Carl W.: *Troy and the trojans*. Londres, Thames & Hudson, 1963
- 3 HESÍODO: Trabajos y días, en *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1982, p. 72
- 4 LUCE, J. V.: *Homero y la Edad Heroica*, Barcelona, Destino, 1984, p. 26
- 5 En *La guerra di Troia* la «cólera de Aquiles» es originada por la ruptura por lo aqueos de una tregua pactada con los troyanos y que el Périda se niega a aceptar.
- 6 En los funerales de Héctor, Helena pronuncia las siguientes palabras: «Este de ahora es ya el vigésimo año desde que vine de allí y estoy lejos de mi patria» en HOMERO: *Iliada*. Madrid, Gredos, 2000, XXIV, 765
- 7 En estos cantos los dioses partidarios de un bando y otro bajan al campo de batalla para participar directamente en la contienda. Así entran en combate Hera, Atenea, Poseidón, Hermes y Hefesto, para ayudar a los aqueos, y Ares, Febo Apolo, Artemis, Leto, Janto (el río Escamandro) y Afrodita, a los troyanos.
- 8 La frase de Homero es «Eres para mí el más odioso de los reyes criados por Zeus» dicha por Agamenón a Aquiles (*Iliada* I, 176) y que se repite más tarde con Zeus y Ares como protagonistas: «Eres para mí el más odioso de los dioses dueños del Olimpo» Zeus a Ares (*Iliada*. V, 890)

- 9 SOLOMON, J.: *Peplum. El mundo clásico en el cine*, Madrid, Alianza Ed., 2002, pp. 47-48
- 10 SOLOMON, J.: *op. cit.*, p. 50
- 11 DE ESPAÑA, R.: *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona, Glenat, 1998, p. 140
- 12 LUCE, J. V.: *Homero y la Edad Heroica*, Barcelona, Destino, 1984, p. 107
- 13 LUCE, J. V.: *Homero y la Edad Heroica*, Barcelona, Destino, 1984, pp. 61-62
- 14 HOMERO: *op. cit.*, VII, 136-41
- 15 CRESPO GUEMES, E.: Introducción, en *Iliada*, Madrid, Gredos, 2000, p. XXV
- 16 HOMERO: *op. cit.*, II, 45
- 17 HOMERO: *op. cit.*, X, 261-5
- 18 HOMERO: *op. cit.*, II, 47
- 19 HOMERO: *op. cit.*, IV, 495
- 20 HOMERO: *op. cit.*, II, 529
- 21 LUCE, J. V.: *Homero y la Edad Heroica*, Barcelona, Destino, 1984, p. 104
- 22 DE ESPAÑA, R.: *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona, Glenat, 1998, p. 142
- 23 SOLOMON, J.: *op. cit.*, p. 49
- 24 *Ibidem*

FILMOGRAFÍA

(películas cuyo argumento es la guerra de Troya)

La caduta di Troia (La caída de Troya), D: Giovanni Pastrone, Italia, 1910

Helena. Der Raub der Helena (La Iliada o el sitio de Troya. El rapto de Helena) y

Helena. Der Untertang Trojas (La Iliada o el sitio de Troya. La caída de Troya), D:

Manfred S. Noa, Alemania, 1924

The Private Life of Helen of Troy (La vida privada de Helena de Troya), D: Alexander Korda, USA, 1928

La regina di Sparta, D: Manfred S. Noa, Italia, 1931 (De esta película dice Rafael de España que es una versión de la de 1924 reducida para el público de EEUU.)

L'amante di Paride [Le jugement de Paris] (La manzana de la discordia), D: Marc Allegret, Francia-Italia, 1953

The Love of three Queens, D: Marc Allegret y Edgar G. Ulmer, USA, 1955 (Film de episodios que incluye una versión reducida y remontada de *L'amante di Paride [Le jugement de Paris]* de Marc Allegret de 1953)

Helen of Troy (Helena de Troya), D: Robert Wise USA, 1955

La guerra di Troia (La guerra de Troya), D: Giorgio Ferroni, Italia-Francia, 1961

L'ira di Achille, D: Mario Girolami, Italia, 1962

Elena sì, ma... di Troia, D: Alfonso Brescia, Italia, 1973 (Parodia en clave erótica de la famosa historia)

Troy (Troya), D: Wolfgang Petersen, USA, 2004

BIBLIOGRAFÍA

- FIELDS, N.: *Bronze Age war chariots*, Oxford, Osprey Publishing, 2006
- FIELDS, N.: *Troy c. 1700-1250 BC*, Oxford, Osprey Publishing, 2004
- GRGURIC, N.: *The Mycenaeans c. 1650-110 BC*, Oxford, Osprey Publishing, 2005
- HOMERO: *Iliada*, Madrid, Gredos, 2000
- HOMERO: *Odisea*, Madrid, Gredos, 2000
- LATACZ, J.: *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, Barcelona, Destino, 2003
- LUCE, J. V.: *Homero y la Edad Heroica*, Barcelona, Destino, 1984
- MANGOLD, M.: *Guide d'imaginaire Antique. La chute de Troie sur les vases attiques*, Gollion, Infolio Editions, 2005
- MOREU, C.: *La guerra de Troya*, Madrid, Oberón, 2005
- THOMPSON, D. P.: *The trojan war. Literature and legends from the bronze age to the present*, Londres, McFarland, 2004
- VIRGILIO: *Eneida*, en *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003
- WARRY, J.: *Warfare in the classical world*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2004
- WOODFORD, S.: *The trojan war in ancient art*, Londres, Duckworth, 2003